

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

Проблема самоповторений в поэзии М. Ю. Лермонтова:

методика анализа лирического произведения

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
Допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Акимова Елена Александровна,
обучающийся БР-41 группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Ермоленко Светлана Ивановна,
доктор филологических наук,
профессор

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	19
1.1. От романтизма к реализму.....	20
1.2. Динамика внутри романтической художественной системы.....	24
1.3. Сосуществование романтических и реалистических тенденций.....	25
1.4. Синтез романтизма и реализма.....	27
1.5. Переходный характер художественного метода Лермонтова.....	31
ГЛАВА 2. «ПОЭТИЧЕСКИЕ ДУБЛИ» В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.....	34
2.1. Самоповторения как «стилистические клише»	34
2.2. Самоповторения в контексте творческой эволюции поэта.....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	56

ВВЕДЕНИЕ

Творчество М. Ю. Лермонтова всегда привлекало внимание критиков и литературоведов. С выходом единственного прижизненного сборника и романа «Герой нашего времени» 1840 начинаются попытки осмысления наследия Лермонтова.

Современная Лермонтову и последующая критика, а затем и исследователи с разных точек зрения подходили к оценке и анализу лирики поэта. Сначала была распространена тенденция рассматривать творчество Лермонтова как подражательное. Речь шла, прежде всего, о подражании творчеству А. С. Пушкина¹. Затем в центре внимания оказалась проблема «байронизма» Лермонтова и - ещё шире - воздействия европейской литературы на творчество поэта². При этом главным становится установление заимствований Лермонтовым мотивов и образов у других поэтов³.

Вместе с тем в процессе изучения доступного нам критического и научного материала, посвящённого М. Ю. Лермонтову, мы заметили следующее: авторов разного рода работ, увлечённых обнаружением заимствований и «перепевов», мало интересует такая творческая особенность поэта, как наличие в его поэзии многочисленных *самоповторений*. И даже в том случае, когда отмеченная нами проблема оказывается в поле зрения пишущих о Лермонтове, то рассматривается она очень неглубоко, без тщательного анализа и раскрытия характера феномена.

¹ См. об этом, напр.: Шевырёв С. П. Стихотворения М. Лермонтова, 1841 // URL: http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0050.shtml (дата обращения: 20.06.2014); Розен Е. Ф. Стихотворения М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. СПб. : РХГИ, 2002. С. 149 – 158; Гиллельсон М. И. Вяземский Пётр Андреевич // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 97 и др..

² См.: Дружинин А. В. Стихотворения Полежаева, 1857 // URL: http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_1857_polezhaev_oldorfo.shtml (дата обращения: 20.06.2014); Гиллельсон М. И., Егоров Б. Ф. Боткин Василий Петрович // Лермонтовская энциклопедия. С. 68; Анненков П. В. Замечательное десятилетие 1838-48, 1880 // URL: http://dugward.ru/library/zolot/annenkov_1838-1848.html (дата обращения: 20.06.2014); Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. М. : Рус. тв-во печ. и издат. дела, 1896. С. 274; Дюшен Э. Поэзия М. Ю. Лермонтова в её отношении к русской и западноевропейским литературам / пер. с фр. Б. В. Зевалина. Казань : Издание кн. магазина М. А. Голубева, 1914; Галахов А. Д. Лермонтов, 1858 // URL: http://lermontov.rhga.ru/tvor/detail.php?ELEMENT_ID=1136&ART_NAME (дата обращения: 03.03.2015) и др..

³ См. об этом: Нейман Б. В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М. : ОГИЗ ; ГИХЛ, 1941. С. 422-465; Шувалов С. В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венюк М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. М. ; Пг. : Издание Т-ва «В.В.Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. С. 290-342 и др..

Причина такой ситуации видится нам в том, что более или менее полные сборники стихотворений М. Ю. Лермонтова начали публиковаться только к концу XIX века. В 1891 году под редакцией П. А. Висковатова выходит собрание сочинений поэта. В него оказались включенными лишь те произведения, которые уже были опубликованы к этому времени. Так, многие стихотворения, созданные в ранний период творчества, не вошли в издание Висковатова (как и в последующие дореволюционные издания). Как известно, ранняя лирика не предназначалась самим Лермонтовым для печати. Она оставалась незнакомой как критике, так и широкому кругу читателей. Вместе с тем самоповторения выявляются (и это мы пытаемся показать далее), как правило, лишь при сопоставлении ранней и зрелой лирики Лермонтова. Кроме того, отсутствовал необходимый документированный биографический материал, на основе которого складывается представление о творческом пути поэта, характере его творческой эволюции. Этот материал был собран и опубликован П. А. Висковатовым лишь в 1891 году. До сих пор биография Лермонтова, изданная Висковатовым, считается наиболее полной.

Одним из первых на лермонтовские самоповторения обратил внимание В. Т. Плаксин (1848), преподаватель словесности в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, где в 1832 – 1834 годы обучался поэт¹, раскрыв особенности этого явления на материале двух поэм: «Боярин Орша» (1835-1836) и «Мцыри» (1839). При этом Плаксин добавляет, что рассмотренными им примерами не исчерпываются самоповторения в творчестве Лермонтова: «повторения мыслей... можно считать десятками»². Понять, замечает Плаксин, для чего поэт заставляет своих героев произносить слова, взятые из других поэм, сложно. Вместе с тем причину появления самоповторений критик склонен видеть в недостатке терпения, который всегда сопровождает страстную натуру (каковой он считает натуру Лермонтова), для которой свойственна «одна и та же преувеличенность в отдельных чертах

¹ См. об этом: Назарова Л. Н. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров // Лермонтовская энциклопедия. С. 626.

² Плаксин В. Т. Сочинения Лермонтова // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. С. 171.

изображений, неполнота или недоконченность в целом... фанатическая навязчивость с своими личными желаниями и направлениями»¹.

Независимо от В. Т. Плаксина, на явление самоповторений в творчестве Лермонтова указывала известная в своё время поэтесса Е. П. Ростопчина в письме к А. Дюма – отцу от 27 августа/10 сентября 1858 года. По мнению Ростопчиной, так проявляется особенность творческого процесса Лермонтова: поэт «набрасывал на бумагу стих или два, пришедшие в голову, не зная сам, что он с ними сделает, а потом включал их в то или другое стихотворение, к которому, как ему казалось, они подходили». Поясняя подмеченную ею особенность лирики поэта, Ростопчина считает, что мысль, которая только возникает в голове поэта, всегда не имеет полноты, завершённости, определённости, постоянно колеблется, «даже и теперь в полном собрании его сочинений попадает тот же стих, та же строфа, та же идея, вставленная в совершенно разных пьесах»².

Необходимо отметить, что Плаксин и Ростопчина были знакомы с Лермонтовым в разные периоды его жизни. Если Плаксин знал Лермонтова в начальный период его творчества, когда ему было 20-24 года, то Ростопчина знакомится с ним в 1841 году, почти перед самой смертью поэта, когда ему шел 27-й год³. Современники отмечают, казалось бы, одни и те же черты творческой индивидуальности Лермонтова, но трактуют их по-разному, объясняя их, как нам кажется, возрастными особенностями поэта, свойственными ему в тот период, когда они общались с поэтом. Так, если Плаксин видит в Лермонтове юношу с еще только формирующимся мировоззрением, с еще неустоявшейся творческой индивидуальностью, отмечая свойственную ему «навязчивость» желаний как черту незрелого характера, то Ростопчина пишет о тех же особенностях поэта, но уже как о вполне определившихся качествах творческой натуры («мысль постоянно не

¹ Плаксин В. Т. Сочинения Лермонтова. С. 173.

² Цит. по: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1989. С. 361.

³ О знакомстве Е.П. Ростопчиной с Лермонтовым см.: Гиллельсон М. И. Ростопчина Евдокия Петровна. Лермонтовская энциклопедия. С. 477.

имеет полноты, неопределенна и колеблется»). Можно сделать вывод о том, что, говоря о самоповторениях поэта, и Плаксин, и Ростопчина видят причину их появления в индивидуальных особенностях личности Лермонтова, которые в дальнейшем будут отмечать и исследователи: незавершённость мыслей, на которых сосредоточен поэт, их «навязчивость» (в силу, выскажем предположение, принципиальной незавершенности мыслительного процесса).

В начале XX века интерес к лермонтовским самоповторениям усиливается. Очевидно, это связано с тем, что в преддверии юбилейной даты – 100-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова – начинают активно публиковаться собрания сочинений поэта, в которые включаются его ранее не публиковавшиеся произведения.

В юбилейном 1914 году выходит сборник «Венок Лермонтову», в котором интерес для нас представляет статья В. М. Фишера «Поэтика Лермонтова». Сравнивая работу поэта с работой художника, дореволюционный исследователь рассматривает многие из произведений Лермонтова как «подготовительные наброски», которые он потом частично использует, частично нет. Фишер подчеркивает, что такой особенности творчества нельзя найти у других поэтов.

Описывая творческий процесс Лермонтова, В. М. Фишер, как и Е. П. Ростопчина, отмечает: «у него наготове детали – речения, эпитеты, антитезы: вопрос в том, куда их пристроить»¹. Поэт, по мнению исследователя, не дорожит сюжетами, их у него множество, но элементы формы повторяются, ищут для себя «пристанища» в разных его произведениях. Для Лермонтова, считает Фишер, характерна «навязчивость», «большая устойчивость образов и речений при неустойчивости сюжетов»: «Он – Скупой рыцарь образов и речений и безумный расточитель сюжетов»².

В. М. Фишер был одним из первых, кто, говоря о самоповторениях («навязчивости», «большой устойчивости образов и речений»), обратил

¹ Фишер В. М. Поэтика Лермонтова. С. 197.

² Фишер В. М. Поэтика Лермонтова. С. 199.

внимание не только на поэмы «Боярин Орша» и «Мцыри» (как В. Т. Плаксин в статье «Сочинения Лермонтова»), но и на стихотворения поэта («К***», «Он был рождён...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Памяти А. И. О<доевско>го», «Дума»), увидев в использовании повторяющихся элементов одну из характерных особенностей лермонтовской поэтики.

В 1924 году появляется первое и, пожалуй, последнее исследование, специально посвящённое проблеме самоповторений. Речь идет о работе А. Л. Бема «“Самоповторения” в творчестве Лермонтова», в которой сделана, попытка (прямо скажем, с нашей точки зрения, не совсем удавшаяся) дать научное обоснование данного феномена¹. Исследователь выделяет два типа совпадений поэтических формул («речений»), образов в поэзии Лермонтова: сознательные - «подражания» и «самоподражания» (речь идет о воздействии «произведения-образца» или «более ранних произведений», их «элементов» на последующие произведения) и бессознательные - «реминисценции» и «повторы» («бессознательное», в силу «ассоциации представлений», повторение, «уже однажды применённого образа»). Бем считает самоповторения Лермонтова всего лишь «следствием пассивности» его творчества: «Лермонтов не только в плену у навязчивых идей, трагических положений, излюбленных сравнений, он в плену у слов»².

В объяснении природы лермонтовских самоповторений Бем, с нашей точки зрения, делает шаг назад, в сравнении с пониманием этого феномена, предложенным Фишером. Если дореволюционный исследователь видел в самоповторении выражение особенности творческой манеры Лермонтова, его поэтики, то Бем причины возникновения самоповторений («самоподражаний») объясняет «крайней субъективностью» поэта, его эгоцентричностью. То есть автор работы «“Самоповторения” в творчестве Лермонтова» сводит интересующий нас феномен к свойствам личности самого поэта, в его (Бема), при этом, не можем не отметить, «крайне субъективном» понимании.

¹ Бем А. Л. «Самоповторения» в творчестве Лермонтова // Историко – литературный сборник. Л., 1924 // URL: http://lermontov.rhga.ru/osmi/detail.php?ELEMENT_ID=2771&ART_NAME (дата обращения: 17.11.2014).

² Там же.

Свое понимание проблемы самоповторений формулирует Б. М. Эйхенбаум в монографии «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки», вышедшей в том же году, что и работа А. Л. Бема¹. «Проследивая историю» некоторых сравнений в поэмах Лермонтова, Эйхенбаум приходит к выводу, что его самоповторения «представляют собой чисто-стилистические клише, не связанные с материалом одной определенной вещи и потому блуждающие по разным произведениям». Творческий процесс поэта исследователь понимает как переработку материала, который был создан им в юности. «Главная его работа направлена на сплачивание, на мотивированное соединение заготовленного материала — лирических формул, сравнений, риторических сентенций и т. д.»².

Исследователь отмечает, что у художников «“эмоциональных” (не по натуре, а по методу³)», которые заботятся об экспрессивности построения, а не о его «стройности и оригинальности», наблюдается использование не только готового материала, но и повторение своего собственного, что придаёт стилю поэта, по словам литературоведа, «однообразный характер». Но это «кажущееся противоречие, - подчеркивает Эйхенбаум, - (ведь подлинная душевная эмоция должна каждый раз выражаться в новой форме, потому что заново переживается) разъясняется, если признать художественное творчество работой, а “эмоционализм” — определенным *стилистическим методом*»⁴. Специфика этого метода, по мнению Эйхенбаума, заключается в том, что «внимание сосредоточено на использовании и расположении раз навсегда сложившихся экспрессивных формул, “заметных стихов”». Для этого поэту необходим большой запас «экспрессивных формул», «заметных стихов», которые он черпает из уже готового собственного литературного материала. Мастерство Лермонтова проявляется, по мысли Эйхенбаума, проявляется в «том самом „уменьи самые разнородные стихи спаять в стройное целое“, о

¹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко – литературной оценки. Л. : Гос. изд-во, 1924.

² Там же. С. 74.

³ Там же. Курсив наш. – Е. А. Это выделанное нами уточнение сразу же разводит позиции исследователей Лермонтова – Б. М. Эйхенбаума и А. Л. Бема - в понимании сущности рассматриваемого феномена.

⁴ Там же. С. 61. Курсив наш. - Е. А.

котором писал Кюхельбекер»¹. Благодаря же экспрессивности, «заметности» поэтических формул, лирика Лермонтова превращается «в патетическую исповедь, заострение и напряжение личностного элемента, создание особого „я“, которое на весь мир смотрит с точки зрения своей судьбы и судьбу свою делает мировой проблемой»². Говоря о «стилистическом методе» Лермонтова, Эйхенбаум по существу отмечает ярко выраженные особенности его поэтики, обусловленные романтической природой его художественного метода.

Другой подход к объяснению явления самоповторений обнаруживаем в монографии С. Н. Дурылина «Как работал Лермонтов» (1934). Исследователь, изучая проблему самоповторений в творчестве поэта на материале «Исповеди», «Боярина Орши» и «Мцыри», приходит к выводу, что эти поэмы являются «тремя редакциями одного и того же произведения, как рассматривал их сам Лермонтов»³. Поэт, считает Дурылин, находился в постоянном напряженном поиске идеального воплощения своей идеи и не печатал произведение до тех пор, пока не находил его. Литературоведы, по мнению Дурылина, совершили грубейшую ошибку, извлекая из «мусорной корзины» то, что сам поэт туда отправил. Это и позволило обвинять его в «самоподражании» и «самоплагиате».

То есть Дурылин в своей работе 1934 года по существу отказывается от рассмотрения феномена самоповторения, считая ее проблемой «мусорной корзины», то есть не стоящей научного внимания. Признавая некоторую справедливость в суждениях Дурылина, вместе с тем, позволим себе не согласиться с исследователем: если анализировать только тот материал, который получил свое «идеальное воплощение» в творчестве Лермонтова, мы никогда не сможем проникнуть в творческую лабораторию поэта, понять характер и направление его творческой эволюции.

Л. Я. Гинзбург в монографии «Творческий путь Лермонтова» (1940) обращает внимание на самоповторения в главе, посвящённой анализу

¹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко – литературной оценки. С. 61.

² Там же.

³ См.: Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М. : Кооперат. из-во «Мир», 1934. С. 76-78.

юношеской лирики поэта. Как и предыдущие исследователи, Гинзбург признает очевидное: повторяющиеся образы, мотивы, темы пронизывают всё творчество поэта. Лермонтов возвращался к «прежним... вещам», брошенным однажды, для того, чтобы их подходящие «части» перенести в новое произведение. Обращение к уже использованному материалу, его возрождение в новом контексте, по мнению Гинзбург, «связано с основами... творческой психологии» поэта, «с его напряженной сосредоточенностью на определенном круге идей»¹. Лермонтову, считает Гинзбург, было свойственно бесконечно обдумывать тему, представлять её в разных вариантах, до тех пор, пока он не находил подходящее воплощение для своей идеи. Речь, как видим, снова идет об особенностях творческого процесса Лермонтова, для которого характерна исключительная сосредоточенность на определенном круге эмоций, тем, идей (о чем, как помним, писал Б. М. Эйхенбаум).

Как правило, исследователи видят в самоповторениях творческую особенность именно М. Ю. Лермонтова. Однако С. В. Шувалов в статье «Мастерство Лермонтова» (1941) не соглашается с подобным пониманием, считая, что данное явление встречается «у других художников слова». При этом исследователь подчеркивает, что самоповторения не являются лишь «механическим использованием... старого поэтического фонда»². Будучи перенесёнными в другое произведение, «в иную стилистическую среду», используемые другим образом, повторения совершенно меняют смысл, они становятся новыми. Самоповторение живёт в одном конкретном стихотворении, имеет одно конкретное значение и несёт определённую функцию, возложенную на него автором. В другом стихотворении, в новом поэтическом контексте повторение получает дополнительный, а то и совсем новый смысл. И в этом смысле, по мнению исследователя, можно рассматривать повторы как своего рода поэтические черновики Лермонтова.

¹ Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. М. : ГИХЛ, 1940. С. 46.

² Шувалов С. В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М. : ОГИЗ ; ГИХЛ, 1941. С. 257.

С. В. Шувалов впервые связал явление самоповторений с творческой эволюцией Лермонтова: сравнивая повторы в зрелой лирике поэта с их «бытованием» в его раннем творчестве, исследователь делает еще пока осторожный вывод о том, что «они идут теперь по реалистической магистрали, направляясь в сторону конкретности и предметной мотивированности»¹. Так Шувалов соотнёс самоповторения с динамикой творческого метода поэта, что позволило взглянуть на эту проблему с другого ракурса.

Начиная с 40-х годов проблема творческой эволюции Лермонтова все больше начинает привлекать к себе внимание исследователей, что сказывается на рассмотрении феномена самоповторений. Так, С. Н. Дурылин решается все-таки извлечь из «мусорной корзины» «Поле Бородина» (1830 – 1831), сопоставив его с поздним стихотворением «Бородино» (1837)². Продолжая начатую С. В. Шуваловым (или одновременно с ним, но на более узком материале) тему творческой эволюции Лермонтова, Дурылин в статье «На путях к реализму» (1941), пришел к выводу, что «Поле Бородина» является первой редакцией стихотворения «Бородино», которое относится к числу тех стихотворений, которые содержат больше всего повторений строк и даже строф, заимствованных из более раннего стихотворения.

Вместе с тем очевидны изменения: Лермонтов «прежде всего переменял личность рассказчика... В 1831 г. рассказчиком был некий мрачный романтический субъект... В лице рассказчика “Бородина” Лермонтов создал реалистический образ русского солдата»³. Раз изменился образ рассказчика, рассуждает исследователь, следовательно, и его рассказ также должен был измениться: «Лермонтов устраняет из него всю романтическую позу и всю героическую бутафорию прежнего элегико-мемориального монолога. Битва — буря в истории — должна происходить среди бури в природе. Таково было убеждение поэта-романтика в 1831 г. В 1837 г., пройдя немалый путь

¹ Там же. С. 300.

² Дурылин С. Н. На путях к реализму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. С. 182 – 186.

³ Дурылин С. Н. На путях к реализму. С. 180 – 181.

реалистического переосознания жизни и истории, поэт рисует другую, противоположную картину»¹.

Самоповторения в стихотворении «Бородино» С. Н. Дурылин объясняет теперь тем, что Лермонтов, сочиняя его, руководствовался уже иными творческими принципами, в сравнении с периодом создания «Поля Бородина»: романтическими – когда писал «Поле Бородина» и реалистическими – когда создавалось «Бородино». Так, сопоставительный анализ конкретной пары стихотворений, в которых наличествуют повторы, позволяет наглядно увидеть динамику художественного метода Лермонтова. Традиция подобного сопоставительного анализа будет продолжена последующими исследователями.

Б. М. Эйхенбаум в статье 1941 года «Литературная позиция Лермонтова», как и С. Н. Дурылин, сравнивая те же два стихотворения – «Поле Бородина» и «Бородино», обнаруживает в последнем множество очевидных самоповторений. Вместе с тем очевидным является и различие между ними («Рассказ о Бородинском сражении вложен в уста старого солдата; весь романтический пафос снят и заменен разговорным народным языком, развернута широкая историческая панорама»²), свидетельствующее о творческой эволюции поэта. В более ранней работе 1924 года, что отмечалось выше, Эйхенбаум рассматривает феномен самоповторений как стилевую особенность творчества поэта. В работе же 1941 года исследователь рассматривает интересующую нас проблему в другом ракурсе – в аспекте динамики художественного метода.

Характеризуя творческую манеру Лермонтова Д. Е. Максимов, вслед за Б. М. Эйхенбаумом и Л. Я. Гинзбург, в книге «Поэзия Лермонтова» (1964) утверждает: «сосредоточенность в определенном круге эмоций, оценок, тем и проблем, поставленных на очень широком и разнообразном материале, придает поэзии Лермонтова некоторую “однострунность” и является одним из

¹ Там же. С. 182.

² Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М. : Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43-44. М. Ю. Лермонтов. I. С. 34.

существенных отличий ее от универсального и всеобъемлющего творчества Пушкина»¹. Эта черта, полагает исследователь, и объясняет характерные для поэта возвращения к старому материалу, использование уже известных поэтических формул, образов, сюжетов.

Погружение в одну и ту же тему, сосредоточенность на определенных эмоциях связаны, по мысли Д. Е. Максимова, «с устремлением поэта в глубину избранной им сферы и вместе с тем с исключительной мощностью, собранностью и динамичностью его поэтического мира»².

Оригинальная трактовка проблемы самоповторений поэта содержится в монографии Б. Т. Удодова «М. Ю. Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы» (1973). Исследователь впервые, обращаясь к рукописям, черновикам Лермонтова, рассмотрел феномен самоповторений в контексте «творческих процессов», которыми отмечена литературная деятельность поэта. Главное открытие Удодова состоит в том, что он увидел в повторяющихся образах, мотивах («истинных» самоповторениях) «кирпичики», которые составляют картину поэтического мира Лермонтова. Эти повторяющиеся образы свидетельствуют, считает исследователь, об «особом для поэта внутреннем значении» их «как неких философско-эстетических констант, опор, на которых зиждется его художественная модель мира». Каждый образ имеет какой-то конкретный смысл, который зависит от контекста произведения, в то же время «обладает ещё, так сказать, сверхзначением, особым “метасмыслом”, выводящим его за пределы отдельного произведения и делающим элементом всей художественной системы писателя», - подчеркивает исследователь³. И именно постижение этого «метасмысла» способствует «проникновению в “подтекст” произведения, в глубинные пласты его идейно – художественного

¹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М. ; Л. : Наука, 1964. С. 15.

² Там же. С. 16.

³ Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. С. 196.

содержания»¹. К таким повторениям исследователь относит, например, характерный для Лермонтова вопрос «зачем?», смысл которого «развивается» в лирике поэта от выражения детской любознательности до отражения социально-философского понимания природы бытия. Или повторяющийся образ пустыни, который в трактовке Лермонтова получает символически - обобщенное выражение - «пустыня мира».

Повторяющиеся образы, мотивы, поэтические формулы Лермонтова несут на себе глубокий отпечаток личности поэта и его художественной системы. «Лермонтовские поэтические формулы, - справедливо подчеркивает Б. Т. Удодов, - это сгустки образных ассоциаций, “аккумуляторы” философско-эстетических представлений поэта, опорные точки художественной модели мира»². Они впитывают в себя жизненный и поэтический опыты поэта, их повторяемость, считает исследователь, способствует не только восприятию произведения, но и пониманию художественного мира поэта.

После публикации монографии Б. Т. Удодова изучение лермонтовских самоповторений, можно сказать, прекращается. Проблема самоповторений в поэтическом творчестве Лермонтова перестает привлекать внимание исследователей. Является ли это следствием исчерпанности проблемы? На этот вопрос нам еще предстоит ответить.

Вместе с тем в последнее десятилетие публикуются работы, если можно так выразиться, локального масштаба, когда в центре внимания оказываются конкретные произведения, позволяющие говорить о «самоповторениях», рассматриваемые в контексте творческой эволюции Лермонтова. Так в статье С. И. Ермоленко «“Поле Бородина” - “Бородино”: к проблеме “самоповторений” М. Ю. Лермонтова» (2012) интересующая нас проблема, раскрываемая на уже ставшей «хрестоматийной» паре, получает дополнительное освещение. В центре внимания Ермоленко оказываются

¹ Там же. С. 197.

² Там же. С. 296.

изменения, которые происходят в субъектной организации позднего стихотворения в сравнении с ранним. В «Поле Бородина», подчеркивает исследователь, лирический субъект - «романтический герой, который ведёт рассказ о бородинском бое, эффектно “набросив” на свои плечи солдатскую шинель», который «ни на миг не забывает о себе, озабоченный тем, как он выглядит на фоне исторического события», «напряжённое “я” героя рассказчика явно доминирует над “мы” - “сынами полночи”»¹. В «Бородино» ситуация меняется. Теперь «герой-рассказчик – конкретная личность определённого возраста... в которой поэтически воплотились лучшие черты русского национального характера... он наделён собственным сознанием, с позиции которого он оценивает важнейшее историческое событие в жизни России... герой “Бородина” ощущает своё единство со всей народной массой»². Сопоставляя эти два стихотворения, литературовед приходит к важному, с нашей точки зрения, выводу: в «Бородино» появляется новая для Лермонтова субъектная форма выражения авторского сознания, а именно – герой «ролевой» лирики. Если раньше исследователи рассматривали самоповторения в широком масштабе – в контексте всего, даже не только лирического, но и поэтического творчества Лермонтова, то здесь мы видим другой подход: идя от частного к общему, анализируя конкретный «поэтический дубль» (термин Б. Т. Удодова) исследователь не просто констатирует факт движения Лермонтова к реализму (а возникновение «ролевой» лирики – именно показатель такого движения, о чем мы будем говорить далее), но и выявляет, какими изменениями в художественной структуре стихотворения эта динамика сопровождается.

В другой статье - «“Завещания” М. Ю. Лермонтова: к проблеме творческой эволюции» (2014) - С. И. Ермоленко, рассматривая пару стихотворений – «Завещание» («Есть место: близ тропы глухой...», 1831) и «Завещание» («Наедине с тобою, брат...», 1840), вскрывает более сложный и глубокой процесс трансформации художественной структуры позднего

¹ Ермоленко С. И. «Поле Бородина» «Бородино»: к проблеме «самоповторений» М.Ю. Лермонтова // Филологический класс . 2012. №1. С.20.

² Там же.

стихотворения в сравнении с ранним, формально, как будто бы, выполненного в том же тематическом ракурсе, в той же жанровой традиции, что, опять – как будто бы, следует из заглавий. «Завещание» (1831), как пишет исследователь, является «образцом лермонтовской “кладбищенской” элегии», Однако объектом лирического переживания здесь выступает «не кладбище», как в традиционных образцах указанного жанра, а «воображаемая лирическим героем собственная одинокая могила “в лесу пустынном”, всеми забытая, никем не оплакиваемая». Как отмечает Ермоленко, образ лирического героя, «предчувствующего, непонятно почему и отчего, скорую смерть» условен. Условен и образ друга, которому лирический герой передаёт «странный “наказ” “зарыть” его “хладный” труп в столь “диком” “месте” »¹. Вся эта «литературная условность», как в дальнейшем указывает С. И. Ермоленко, «лишает “завещание” лирического героя... “ауры сакральности”». «Завещание» (1840) «можно рассматривать как один из лучших образцов “ролевой” лирики поэта»². Здесь поэт, как устанавливается в работе, ориентируется на совсем другую жанровую традицию: лирическую новеллу. В этом стихотворении «Лермонтов предоставляет герою стихотворения право самому рассказать о себе». Драма героя «Завещания» (1840) - не условно-литературного характера, как в раннем стихотворении: она в его «жизненной неукоренённости, в вынужденном разрыве связей со всем, что дорого и мило ему... умирая... он думает... о родине, родительском доме, реальных, близких и дорогих людях»³.

Лермонтов - поэт очень субъективный и выходы за рамки своего «я» давались ему тяжело, и всё таки, пишет С. И. Ермоленко, он движется «от первых ранних опытов объективизации лирического “я” посредством взгляда на “себя” “со стороны”... к первым попыткам выхода за границы этого “я”... и, наконец, - к созданию образа “другого” человека в стихотворениях,

¹ Ермоленко С. И. «Завещания» М. Ю. Лермонтова : к проблеме творческой эволюции // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. №4. С.32.

² Там же. С. 33.

³ Ермоленко С. И. «Завещания» М. Ю. Лермонтова : к проблеме творческой эволюции. С. 35-36.

относящихся к “ролевой” лирике», к которым и относится «Завещание» (1840). В этом и заключается творческая эволюция Лермонтова, говорящая «о серьёзных сдвигах в его художественном мышлении»¹.

Однако, не всегда изучение феномена самоповторений ведётся в контексте творческой эволюции М. Ю. Лермонтова. Нам же представляется, что именно такой аспект анализа «поэтических дублей» позволяет понять особенности творческого процесса Лермонтова, что мы и попытаемся доказать в нашей работе. Наличие разных подходов к изучению феномена самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова, существование подчас даже взаимоисключающих друг друга точек зрения свидетельствуют об **актуальности** избранной нами темы, требующей своего дальнейшего осмысления.

Объектом нашего исследования является лирика М. Ю. Лермонтова.

Предмет – феномен самоповторений в лирике поэта.

Цель – выявить природу самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова, понять, какова их функция в контексте творческой эволюции поэта. Для реализации данной цели необходимо решение следующих **задач**:

- изучить критические статьи, литературоведческие работы, имеющие отношения к проблеме самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова;
- выявить все «поэтические дубли» (Б. Т. Удодов) в лирике поэта, подвергнув их сопоставительному анализу в аспекте художественного метода и его динамики;
- сделать вывод о природе и функциях самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова.

Научная новизна нашего исследования состоит в предпринятой попытке анализа самоповторений в лирике М. Ю. Лермонтова в аспекте его творческой эволюции.

В нашей работе мы обращаемся к различным **методам научного исследования**: сравнительно-историческому, системно-структурному.

¹ Там же. С. 36.

Методологической основой нашей работы являются фундаментальные исследования, посвящённые лирике М. Ю. Лермонтова (Л. Я. Гинзбург, С. И. Ермоленко, Д. Е. Максимова, В. А. Мануйлова, Б. М. Эйхенбаума и др.), а также труды, в которых с разной степенью полноты освещается проблема самоповторений (А. Л. Бема, Л. Я. Гинзбург, С. И. Ермоленко, Б. Т. Удодова, В. М. Фишера, Б. М. Эйхенбаума и др.).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов при изучении творчества М. Ю. Лермонтова в практике школьного преподавания в классах с углубленным изучением литературы.

Структура работы состоит из введения, двух глав (с выделением параграфов), заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Основные точки зрения на проблему творческой эволюции М.Ю. Лермонтова

Проблема творческой эволюции М.Ю. Лермонтова - одна из самых спорных и важных проблем лермонтоведения. Первая постановка этой проблемы относится к началу 60-х годов, когда на V Всесоюзной Лермонтовской конференции (Орджоникидзе, 1962) развернулась дискуссия о художественном методе «Героя нашего времени». В трех докладах известных лермонтоведов были сформулированы 3 совершенно разные точки зрения на проблему. Первая точка зрения была заявлена В.А. Мануйловым в докладе ««Герой нашего времени» как реалистический роман». Суть ее состоит в следующем: Лермонтов начал с романтизма, преодолел его и стал реалистом; «Герой нашего времени» - вершина его реалистического искусства. Вторая точка зрения была озвучена К.Н. Григорьяном в докладе с диаметрально противоположной установкой «Роман Лермонтова «Герой нашего времени» – вершина русской романтической прозы»: Лермонтов был и остаётся романтиком до конца, творческая динамика происходила внутри

романтического метода, соответственно «Герой нашего времени» - романтическое произведение Лермонтова. Третья точка зрения принадлежит У.Р. Фохту, который заявил, что Лермонтов начал с романтизма, но в зрелый период романтические произведения в его творчестве сосуществуют с реалистическими.

Вот эти-то научные подходы, обозначившиеся на Лермонтовской конференции 1962 года и послужившие началом долголетней дискуссии о художественном методе Лермонтова и его творческой эволюции, мы и рассмотрим далее.

1.1. От романтизма к реализму

Точка зрения В.А. Мануйлова, сформулированная им в уже упомянутом докладе на V Всесоюзной Лермонтовской конференции, не была новой. Впервые данная точка зрения получила своё выражение в статье С.Н. Дурылина «На путях к реализму» (1941). Как указывает литературовед, в основе раннего творчества М.Ю. Лермонтова, наполненного «исканием чудесного» и являющегося его лирическим дневником поэта, лежат те принципы, которые можно охарактеризовать как романтические. Дурылин видит в этом сильное влияние на Лермонтова романтика Байрона. Романтический характер раннего творчества Лермонтова исследователь видит в «неприятии бытия как данности; отталкивании от сущего как от неполного и несовершенного; отвержении земного и действительного как случайного и безобразного»¹. Разводя понятия «романтизм» и «реализм», Дурылин пишет

¹ Дурылин С. Н. На путях к реализму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М. : ОГИЗ ; ГИХЛ, 1941. С. 164.

следующее: «писателя-реалиста жизнь и человек существуют в их данности, в их несомненном бытии во времени, пространстве, в истории», реалист в своём творчестве пытается «постигнуть романтик же «отказывается исходить в своем творчестве от жизни как данности»¹, он переформирует жизнь, создаёт «мир иной и образов иных существование» по правилам, которые придуманы им самим.

Поворотным пунктом на пути к реализму в творчестве Лермонтова, по мнению исследователя, стало стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832): здесь поэт отъединяет свою творческую судьбу от судьбы Байрона, встаёт на путь самопознания. В дальнейшем отзвуки английского романтика можно расслышать только в двух поэмах, написанных после этого стихотворения: «Хаджи Абрек» (1833—1834) и «Боярин Орша» (1835). Однако, подчеркивает исследователь, Лермонтов категорически отказывается их печатать, очевидно, осознавая их несоответствие уже утверждающимся в его творчестве новым принципам изображения. Вместе с тем, осознав свою полную самостоятельность и свободу от Байрона, поэт «не отказался от своих освободительно-мятежных дум, от своих исконных поэтических сочувствий, — он только пылливо и упорно стал искать для них новой формы, и в этом искании он все определенной и тверже начал переходить на пути реализма»². Так появляются «Баллада» (1830), замысел трагедии из эпохи завоевания Руси татарами, и «Казачья колыбельная песня» (1840), где прослеживаются явные народные мотивы, возникают образ матери и реалистичный сюжет. «Таков победный путь ... Лермонтова от романтизма к реализму»³.

Дурылин далее, подтверждая свой тезис о «победном» движении Лермонтова к реализму, сопоставляет два стихотворения «Поле Бородина» (1830-1831) и «Бородино» (1837), обращая внимание на «перемену личности рассказчика». Поэт, отмечает исследователь, заменяет «некоего мрачного

¹ Там же. С.169.

² Дурылин С.Н. На путях к реализму. С. 172.

³ Там же. С. 176.

романтического субъекта» «реалистическим образом русского солдата»¹ и, соответственно, устраняет «романтическую позу и всю героическую бутафорию прежнего элегико-мемориального монолога», рисуя реалистическую картину бородинского сражения, каким оно предстает в восприятии его рядового участника. Стихотворением «Бородино», как указывает Дурылин, Лермонтов «начинал новую главу в истории русской поэзии», окончательно вступая на путь реализма.

Далее, солидаризируясь с П.Н. Сакулиным², С.Н. Дурылин отмечает, что одним из свидетельств эволюции поэта, можно считать незаслуженно игнорируемые, юнкерские поэмы, в которых «Лермонтов-писатель впервые обратился к прямому воспроизведению действительности в форме реалистического рассказа»³. «Юнкерские рассказы» датировались 1833-1836 г.г.. Однако полный отказ от романтических принципов изображения, по мнению исследователя, произошел в 1839 году, когда Лермонтов написал поэму «Сашка». «Ни одно произведение Лермонтова не включает в себе столько живых следов этого перевала (от романтизма к реализму), как “Сашка”»⁴. Эта поэма, по утверждению Дурылина, «весь ход повествования, весь ее сценарий, все ее пейзажи и портреты построены с насмешливой оглядкой на романтическое зодчество»⁵, щедрую дань которому отдал Лермонтов в свои ранние годы.

Итак, кажется, что предложенное Дурылиным представление о творческой эволюции Лермонтова выглядит довольно убедительно. Вместе с тем нельзя не отметить, что это представление опирается на существовавшее в 20-40-е годы понимание реализма как единственного полноценного художественного метода, основанного на марксистской идеологии (метод отождествлялся с мировоззрением художника). Все, что «не реализм», согласно

¹ Там же. С. 180 – 181.

² См. об этом: Сакулин П. Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. С. 1-55.

³ Дурылин С.Н. На путях к реализму. С. 199.

⁴ Там же. С. 212.

⁵ Там же. С. 213.

этой давней точке зрения, есть «антиреализм» (в том числе и романтизм). Поэтому всякий большой художник должен был преодолеть «антиреализм» и выйти к реализму, что и делает Лермонтов, согласно концепции Дурылина. Эта жесткая идеологическая схема, сквозь которую Дурылин (и не он один в эти годы) рассматривает творчество художника, несомненно сказывается на научной значимости в наши дни его наблюдений над творческой динамикой Лермонтова.

В том же 1941 году в полемику с С.Н. Дурылиным вступил Б.М. Эйхенбаум в своей работе «Литературная позиция Лермонтова». Эйхенбаум выражает явное несогласие с пониманием творческой эволюции Лермонтова как движением «от романтизма к реализму». Исследователь считает такое представление о творческой динамике Лермонтова, который «пережил очень глубокую и сложную эволюцию, пожалуй, даже серьёзный перелом мировоззрения и художественного метода», слишком схематичным. Для нас принципиально важным является следующее суждение Эйхенбаума: «О художественной эволюции Лермонтова, сказывающейся в его произведениях 1837—1841 гг., принято говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину и к Гоголю: “от романтизма — к реализму”. Эта формула явно недостаточна. И романтизм и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктом назначения — надо было только найти путь к нему, а романтизм был всего-навсего только неизбежным «проходом» к этому сборному пункту»¹.

И, тем не менее, концепция творческой эволюции Лермонтова, предложенная С.Н. Дурылиным, оказалась привлекательной для литературоведения 50-60-х годов, оказав на него существенное влияние. Это влияние сказывается, например, в академической истории русской литературы (1955, т.7), в статье В.А. Мануйлова, посвящённой Лермонтову. Говоря о раннем творчестве Лермонтова («Измаил-Бей», «Вадим»), исследователь

¹ Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова .С. 30.

утверждает, что поэта «не выходит ещё за пределы традиционной романтической поэмы»¹. Хотя в незавершенном романе «Вадим», полагает Мануйлов, «уже начинает пробиваться живая реалистическая струя, веет подлинной правдой жизни», «как только... заходит речь о народе»². Некоторые черты, присущие реализму, находит исследователь в драме «Маскарад. И, наконец. в «Княгине Лиговской» обозначился решительный поворот от романтизма к критическому реализму в творчестве Лермонтова.

Особое значение для нас имеют суждения Мануйлова о лирике. Однако здесь мы не находим каких-то особых открытий исследователя. Вслед за С.Н. Дурылиным, Мануйлов также видит в лермонтовской лирике переход от романтизма к реализму, показывая этот переход, как и его предшественник, на примере двух стихотворений: «Поле Бородина» - «Бородино». Мануйлов приходит к тем же выводам: Лермонтов совершил «новый шаг в области освоения реалистического стиля», совершив «подлинное художественное открытие»³. Реализм одерживает полную победу в творчестве Лермонтова.

1.2. Динамика внутри романтической художественной системы

Следующая сформировавшаяся точка зрения на характер творческой эволюции Лермонтова, заключается в том, что Лермонтов всегда оставался романтиком. Данная точка зрения была заявлена К.Н. Григорьяном в уже упомянутом докладе на V Всесоюзной Лермонтовской конференции, а затем была развита исследователем в ряде его работ, в частности в монографии «Лермонтов и романтизм» (1964). По Григорьяну, романтизм – не столько метод, сколько тип художественного мышления, тип поэтического созерцания. Подтверждение такого понимания сущности романтизма исследователь находит в критике В.Г. Белинского: «Романтизм есть не что иное, как

¹ Мануйлов В. А. Лермонтов // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 298.

² Там же. С. 305.

³ Мануйлов В. А. Лермонтов. С. 313.

внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»; «вечная сторона натуры и духа человека» и т.д.¹

По Григорьяну, романтизм - живое и плодотворное в конкретный исторический период развития литературы явление. Самыми важными приобретениями романтизма исследователь считает «создание прочной основы для развития психологического направления и народности русской культуры, обращение к животворному источнику поэтического фольклора, национальным традициям, к героическим образам прошлого»².

Многие исследователи, по мнению Григорьяна, слишком преувеличивают те изменения, которые происходят в творчестве поэта, сравнивая ранний и поздний периоды. Эволюция М.Ю. Лермонтова, по мнению исследователя, состояла не в смене одного метода другим, а в развитии уже заложенных в раннем творчестве тем и мотивов «в границах единой системы видения мира и обогащения поэтического сознания жизненным опытом»³. Описывая эволюцию Лермонтова таким образом, К.Н. Григорьян имеет в виду, что причины изменения были не такими значительными для того, чтобы поэт перешёл на совершенно иные эстетические позиции, т.е. это были изменения *внутри* романтической художественной системы, не связанные с выходом за пределы ее. Одним из ярких примеров такой эволюции, по мнению исследователя, является стихотворение «Дума» (1838), которое «составляет органическое звено в развитии мятежного, героического романтизма», являясь итоговым произведением, в котором концентрируются идеи определённого круга, свойственного романтизму. А роман «Герой нашего времени», считает Григорьян, есть вершинное произведение русской романтической прозы⁴.

1.3. Сосуществование романтических и реалистических тенденций

¹Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая, 1843 // URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0130.shtml (дата обращения: 20.06.2015)

²Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. М. ; Л. : Наука, 1964. С. 25.

³Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. С. 63.

⁴См. об этом: Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л. : Наука, 1974.

Третья точка зрения на проблему творческой эволюции Лермонтова была сформулирована У.Р. Фохтом, сначала все на той же Лермонтовской конференции, а потом развита в его работе «Лермонтов. Логика творчества» (1975).

Характеризуя творчество поэта в целом, исследователь отмечает эволюцию его художественного метода поэтапно. Творчество Лермонтова первого периода (1828-1836), по мнению Фохта, по преимуществу романтическое: поэт сосредоточен на своём представлении о мире, а не на объективной действительности. Затем романтизм поэта, по замечанию исследователя, приобретает гражданские, революционные черты «в духе декабристской традиции». Вместе с тем, по мере формирования мировоззрения поэта, появляются в его произведениях и реалистические элементы («Булевар», 1830; «Опасение», 1830; «Примите дивное посланье», 1832; «Что толку жить...», 1832; «Он был в краю святом...», 1833-1834 и др.). В начале второго периода – 1836-1837 – реалистические черты всё больше выдвигаются на первый план. Особенно отчётливо исследователь видит это в таких произведениях, как «Сашка» (1835-1839), «Сказка для детей» (1840), «Журналист, Читатель и Писатель» (1840). Наконец, появление «героя нашего времени», «типизируемого и оцениваемого автором», («Герой нашего времени») свидетельствует о полном торжестве реализма в творчестве Лермонтова.

И вместе с тем, Лермонтов, полагает У.Р. Фохт, никогда не оставлял и романтического письма. Так, в свои последние годы Лермонтов пишет такие произведения, как «Мцыри» и «Демон», романтическая природа которых не вызывает никакого сомнения. Отчасти, по мнению исследователя, романтическая эстетика отразилась и в некоторых реалистических произведениях поэта. Это обнаруживается в сосредоточенности автора на раскрытии образа «центрального героя, в его противопоставленности всему обществу, в преимущественном интересе к его внутреннему миру, во все же

гиперболическом изображении его страстей и пр.»¹. Сказанное может быть отнесено к роману «Герой нашего времени».

Говоря о лирике, У.Р. Фохт отмечает появление реализма в таких стихотворениях последних лет, как «Бородино» (1837), «Поэт» (1838), «Казачья колыбельная песня» (1840), «Завещание» (1840), «Родина» (1841). В конечном итоге, исследователь определяет художественный метод поэта как «переплетение романтического и реалистического изображения». Однако все же Фохтом имеется в виду такая особенность Лермонтова, как одновременное создание как романтических, так и реалистических произведений. То есть, двигаясь к реализму, в русле магистрального направления русской литературы, Лермонтов не порывал с романтизмом.

К рассмотренной выше точке зрения присоединились в 60-е годы многие исследователи: Д.Е. Максимов, А.Н. Соколов, Л.Я. Гинзбург и др.². Она и по сей день находит своих сторонников.

1.4. Синтез романтизма и реализма

Принципиально новое решение проблемы творческой эволюции Лермонтова было предложено Б.Т. Удодовым. В статье 1964 года ««Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса»: исследователь утверждал: «Для Лермонтова ... недостаточна формула: *“от романтизма к реализму”*. Излишне узкой является для него и другая, более верная по отношению к литературному процессу первой половины XIX века в целом, - *“через романтизм к реализму”*. К подлинной сущности эволюции Лермонтова наиболее приближается ... формулировка *“через романтизм и реализм к их синтезу”*»³. На основании этого ученый делает вывод об особой

¹ Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М. : Наука, 1975. С. 20.

² См. об этом : Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений . Л. : Сов. писатель, 1989. С. 5-60; Соколов А. Н. М. Ю. Лермонтов. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1957; Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л. : Худож. лит., 1940.

³ См.: Удодов Б. Т. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса // М. Ю. Лермонтов : Исследования и материалы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. С. 3-109. Курсив наш. – Е.А.

природе художественного метода Лермонтова, определяя его как «романтико-реалистический».

Дальнейшее развитие заявленная концепция получает в фундаментальной монографии Б.Т. Удодова «М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы» (1973). Обращаясь к проблеме метода «Героя нашего времени», после обширного представления истории вопроса, Удодов приходит к заключению о необычности художественного метода романа, в котором наличествуют элементы как романтизма, так и реализма, что позволяет, по мнению исследователя говорить об особом «лермонтовском методе». Б.Т. Удодов снова отмечает в монографии, что формулировка «от реализма к романтизму» не отражает всех особенностей не только творчества Лермонтова, но и всего исторического процесса первой трети XIX века. Романтизм и реализм не противопоставляются в литературе того времени, а, по мнению исследователя, существуют во взаимодействии: в литературе происходит «усвоение реализмом всех богатств и завоеваний романтизма»¹.

Как и в более ранней статье, Б.Т. Удодов определяет творческий метод Лермонтова как «синтез романтизма и реализма, отличающийся и от романтизма и от реализма, как качественно новое и самостоятельное целое. За неимением более точного “готового” термина, этот синтезирующий лермонтовский метод условно обозначен как романтико-реалистический»². и реализма, «вплоть до полного слияния и органического синтеза».

В следующем своём исследовании «Роман М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» Б.Т. Удодов вновь обращается к спорной проблеме. Он и в этой работе выступает против однозначного обозначения творческого пути Лермонтова - «от романтизма к реализму», настаивая на особенностях, специфичности лермонтовского метода. Удодов, как и в прежних работах, обозначает его «как романтико-реалистический, или как своеобразный

¹Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов : Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. С. 459.

² Там же. С. 461-462.

романтический реализм, или, наконец, используя определение Достоевского, как реализм в высшем смысле, взявший всё лучшее и из романтизма, и из реализма»¹. При этом исследователь не забывает подчеркнуть условность данного определения, настаивая лишь на понимании сути самой природы лермонтовского метода

В 1967 году академическом журнале «Русская литература» была опубликована статья В.М. Марковича «“Герой нашего времени” и становление реализма в русском романе», в которой исследователь, по-своему формулируя понимание художественного метода романа, по сути дела сближается с позицией Б.Т. Удодова, оспаривая все существующие на тот момент точки зрения на характер эволюции Лермонтова. Отмечая крайние позиции в решении данной проблемы (Мануйлов – реалистический роман, Григорьян – романтический), Маркович полагает, что ни одна из них не является убедительной. По мнению Марковича, спорящие между собой исследователи «оперируют преимущественно соображениями общетеоретического порядка, подкрепляя их доводами тоже, как правило, чересчур отвлечёнными»², не учитывающими особенности самого литературного материала.

По мнению Марковича, понятия «реализм» и «романтизм» в каждой эпохе имели своё, соответствующее времени, политической обстановке и мировоззрению людей значение. Следовательно, представление об этих художественных методах варьировалось, от этого напрямую зависело и мнение исследователей о характере творческой эволюции Лермонтова. В основе реализма, как он сформировался к 30-40-м годам, напоминает Маркович, лежит принцип детерминизма, т.е. человек выступает в этой системе координат как порождение социальной среды и национальной истории. В основе же романтического миропонимания лежала философия волюнтаризма, т.е. представление о том, что переживания личности, ее волеизъявление не зависят

¹ Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1989. С. 162.

² Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // Русская литература. 1967. №4. С. 46.

от законов объективного мира. В романе М.Ю. Лермонтова, по мнению исследователя, «совершается диалектический синтез волюнтаризма и детерминизма», что находит свое выражение в образе Печорина в слиянии романтических и реалистических принципов изображения. Соединение этих, казалось бы, совершенно различных творческих принципов обнаруживается во всей художественной системе романа, смысл которого (и прежде всего образа Печорина) постигается на основе их диалектического взаимодействия. Отсюда следует, продолжает Маркович, что возникает нечто новое: «противоположности становятся просто двумя гранями вновь родившейся живой целостности, в которую они нераздельно срослись»¹. При этом, отмечает исследователь, главенствующую роль в романе всё-таки играет детерминизм, т.е. реализм. В таком случае, получается, что реалистическая доминанта в «Герое нашего времени» подчиняет себе романтическую. Вместе с тем справедливо и другое утверждение: романтизм своими открытия в изображении внутреннего мира человека обогащает романский реализм. В итоге, получается «критический реализм середины века в его классически чистой и законченной форме»².

Истоки реализма романа «Герой нашего времени» исследователь видит в пушкинском «Евгении Онегине». Но у Лермонтова они «изливаются» в новой форме, которая, уступая «пушкинской в свободе и гармоничности понимания жизни», «несёт в себе целый арсенал новых средств освоения глубин человеческого духа, взаимодействия разнородных начал в сознании личности, сложных отношений человека с объективным миром»³.

Следует заметить, что обоснованием подобной точки зрения на природу художественного метода Лермонтова является представление В.М. Марковича о том, что романтизм и реализм в России возникают одновременно – после 1825 года (и в России, и на Западе романтизм, таким образом, - детище

¹ Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе. С. 53.

² Там же. С. 56.

³ Там же.

политических неудач и разочарований)¹. Возникнув, по мнению ученого, одновременно, они какое-то время развиваются параллельно. Этот период в истории русской литературы – 30-е годы – и является переходным. Особенность его как раз и состоит в одновременном сосуществовании романтизма и реализма, когда они не борются между собой, а взаимно обогащают друг друга².

1.5. Переходный характер художественного метода

Проблема романтизма и реализма в творчестве Лермонтова, то есть проблема его художественного метода (а значит, и связанная с ней проблема творческой эволюции поэта) определяется в «Лермонтовской энциклопедии» (1981) как одна из центральных в лермонтоведении. Сложность ее в значительной мере, по мнению авторов энциклопедической статьи – В. И. Коровина и А.М. Гуревича, обусловлена недостаточной терминологической ясностью в определении понятий «романтизм» и «реализм», существующей и по сей день.

Исследователи относят творчество Лермонтова к «вершинным достижениям русской романтической литературы». Социально-политическая обстановка в России эпохи «общественного недуга» (В.Г. Белинский) делала актуальными романтические принципы мироощущения (настроение разочарования, воцарившееся в русском обществе после поражения восстания декабристов, углубление в себя, усиление индивидуализма), способствовала развитию и углублению романтических начал в литературе, что нашло свое отражение в ранней лирике Лермонтова (1828 – 1832). «Стремление к иному,

¹ Эту точку зрения на возникновение романтизма в России после 1825 года разделяют, например, Л. Я. Гинзбург (О лирике. 2 изд, доп. Л. : Сов. писатель, 1974), А. В. Архипова (О русском предромантизме // Русская литература. 1978. №1. С. 14-26) и др. Проблема возникновения романтизма в русской литературе выходит за рамки нашего исследования, поэтому мы не будем ее касаться в работе.

² Как следует из более поздних работ В. М. Марковича, его взгляд на природу художественного метода Лермонтова не претерпел сколько-нибудь существенных изменений (см., напр.: Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // Маркович В. М. Мифы и биографии : Из истории критики и литературоведения в России. СПб. : Филологический ф-т СПбГУ, 2007. С.70-112; он же. Лермонтов и его интерпретаторы // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. СПб. : РХГА, 2013. С.7-54.)

лучшему миру и жажда его предвосхищения здесь, на земле, - одна из определяющих черт романтизма Лермонтова»¹. Романтическая личность предстаёт как абсолютно свободная и самодостаточная. Единственный закон, который она признает, – своя собственная воля. Этим обуславливается монологическая структура произведений Лермонтова: лирики, поэм, драм, романа «Вадим».

Вторую половину творчества поэта (1835 – 1841) авторы энциклопедической статьи определяют как «время кризиса романтического мирозерцания». Лермонтов всё настойчивее ощущает неразрешимость внутренних противоречий и пытается соотнести свои идеалы с действительностью. Отказ от исповедальности и откровенности раннего творчества, а также поиски новых художественных форм, углубление подтекста, тяготение к иронии и др., по мнению исследователей, объясняется его творческой эволюцией. На первый план выходят духовно-нравственные ценности: «жажда единения с людьми, любовь к родине и народу». Романтический метод Лермонтова в 1837 – 1841 годах, по мнению авторов, постепенно начинает изживать себя, а в некоторых жанрах (художественно совершенные поэмы – «Мцыри», «Демон») он полностью исчерпывает себя. В прозе Лермонтовым всё решительнее осваивались реалистические принципы изображения. Это сказывалось, в первую очередь, в раскрытии личности современного ему человека, «наделённого, однако, целым рядом психологических свойств, характерных для романтизма»².

Главный вывод авторов Лермонтовской энциклопедии состоит в признании того факта, что в русской литературе 30-х годов, когда жил и творил Лермонтов, реалистические тенденции в литературе и в творчестве поэта только зарождались: «процессы... происходили в то время, когда романтизм *ещё* оставался живым явлением, а реализм в русской литературе

¹ Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 474.

² Лермонтовская энциклопедия. С. 475.

уже набирал силу, осваивал новые сферы действительности»¹. Из этого следует, что в творчестве Лермонтова реалистические и романтические тенденции сосуществовали, взаимообогащая друг друга. Таким образом, мы видим, что к 80-м годам прошлого века возобладал тот взгляд на природу художественного метода Лермонтова, который впервые был сформулирован Б.Т. Удодовым, а затем обоснован и развит В.М. Марковичем.

¹ Там же. Курсив наш. – Е.А.

ГЛАВА 2. «ПОЭТИЧЕСКИЕ ДУБЛИ» В ЛИРИКЕ

М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Самоповторения в творчестве М. Ю. Лермонтова имеют самые разные формы: от одинакового заглавия до повторяющихся поэтических формул, строк и даже строф. В каждый период творчества поэта преобладает тот или иной вид повторов, который определяется целью, которую ставит перед собой поэт, используя повторения.

Так, повторения, встречающиеся в ранней лирике поэта, в большинстве своём, свидетельствуют о чрезвычайной сосредоточенности Лермонтова на каком-то образе, мотиве, как, например, в паре стихотворений с одинаковым названием «Мой демон», первое написано в 1829 году, второе - в период с 1830 по 1831 гг. Или стихотворения «Ночь. I» (1830) и «Ночь. II» (1830), где получает развитие мотив «сон - смерть» и др. Наибольшее количество «поэтических дублей» выявляется, если сопоставлять раннее творчество с поздним. Это, как мы полагаем, позволит говорить не только о напряжённой, сосредоточенной работе мысли Лермонтова, но и о его творческой эволюции. А значит, становится возможным проследить за тем, как углубляется и развивается тот или иной ключевой образ в лирике Лермонтова, увидеть динамику отдельных жанров, эволюцию творческого метода поэта.

В нашей работе под «самоповторениями» мы понимаем повторение одних и тех же поэтических строк, строф, перенос их из одного стихотворения - в другое.

2.1. Самоповторения как «стилистические клише»

Как уже говорилось ранее, первым исследователем, который определил самоповторения как «чисто-стилистическое клише», был Б. М. Эйхенбаум в работе «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». Как нам кажется, исследователь делает такой вывод потому, что рассматривает только раннюю лирику поэта. И в самом деле, с исследователем можно согласиться в некоторых случаях, так как лирика раннего периода М. Ю. Лермонтова представляет собой нечто гармоничное, цельное. Как отмечает С. И. Ермоленко в своей монографии «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы», для ранней лирики Лермонтова (1828-1832) характерна одна отличительная особенность – «удивительное внутреннее единство... Это единство... существует как художественно созданное и жанрово оформленное поэтом в виде “лирического дневника”». Этим и объясняется глубокая сосредоточенность поэта на определённых мотивах, образах, темах, что и определяет появление самоповторений¹.

Один из основных мотивов в творчестве поэта – мотив смерти, тесно связанный с размышлениями о бессмертии, вечности, времени. В ранней лирике поэта он прослеживается, например, в стихотворениях «Смерть» - «Оборвана цепь жизни молодой...» (1830-1831), «Смерть» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» (1830-1831) или в стихотворениях «Ночь. I» (1830), «Ночь. II» (1830)². Такая присущая поэту черта, как сосредоточенность на определённой идее, своих переживаниях, возвращение к ним снова и снова, свидетельствует о силе и напряжённости мысли, что в какой-то мере обуславливает появление самоповторений.

Рассмотрим в качестве примера пару стихотворений «Ночь. I» и «Смерть» - «Ласкаемый цветущими мечтами...». В стихотворение «Смерть»

¹ Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова : жанровые процессы. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. С. 73;

² Помимо названных, см. также: «Могила бойца» (1830), «1830. Мая. 16 число» (1830), «Пора уснуть последним сном» (1831), «Арфа» (1830-1831), «Стансы» - «Не могу на родине томиться...» (1830-1831), «Русалка» (1832), «Дары Терека» (1839), «Завещание» (1840), «Валерик» (1841) и др.

почти дословно, лишь с некоторыми изменениями, используется достаточно большой отрывок из «Ночи. I»:

Здесь кость была уже видна – здесь мясо
Кусками синее висело – жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу;
(И жадно поедали пищу смерти.)
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп,
И каждое его движенье
(И что же? каждое его движенье)
Меня терзало судорожной болью.
Я должен был смотреть на гибель друга, .
Так долго жившего с моей душою,
Последнего, единственного друга,
Делившего ее земные муки, -
(Делившего её печаль и радость,)
И я помочь ему желал – но тщетно –
(И я помочь ему желал, но тщетно, тщетно)
Уничтоженья быстрые следы
Текли по нем – и черви умножались;
Они дрались за пищу остальную
(И спорили за пищу остальную,)
И смрадную сырую кожу грызли,
Остались кости – и они исчезли;
В гробу был прах... и больше ничего...
(И прах один лежал наместо тела.)
Одною полон мрачною заботой,
(Одной исполнен мрачною надеждой,)
Я припадал на бренные останки,
Стараясь их дыханием согреть...
(Иль оживить моей бессмертной жизнью;)
О, сколько б я тогда отдал земных
Блаженств, чтоб хоть одну – одну минуту
Почувствовать в них теплоту. Напрасно,
(Закону лишь послушные они)
Они остались хладны – хладны – как презренье!
Тогда я бросил дикие проклятья
(Тогда изрёк я дикие проклятья)
На моего отца и мать, на всех людей, -
И мне блеснула мысль: (творенье ада)
Что, если время совершит свой круг
И погрузится в вечность невозвратно,
И ничего меня не успокоит,
И не придут сюда простить меня?..
(С отчаяньем бессмертья долго, долго,
Жестокого свидетель разрушенья,
Я на творца роптал, страшась молиться,)

И я хотел изречь хулы на небо -
Хотел сказать:
Но голос замер мой – и я проснулся. (I, 84-85)¹

Это говорит о том, насколько важна для поэта мысль, которая овладевает им, – мысль о смерти.

И в «Ночи. I», и в «Смерти» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» лирическому герою снится, что он умер. В обоих стихотворениях лирический герой сосредоточен на собственном переживании смерти и ощущениях, чувствах, которые его одолевают в этот момент. Автор создаёт два мира: мир, в котором существует тело (земной) и мир, в котором существует душа (небесный), оба они противопоставлены друг другу, т.е. основной романтический конфликт выходит на уровень Вселенной, мироздания.

В стихотворении «Ночь. I» лирический субъект понимает, что всё, что он видит, – сон, поэтому всё его внимание сосредоточивается на внутренних, земных переживаниях. Душа выступает как главное действующее лицо, в этом стихотворении ещё неразрывно связанная со своим телом. Душа не мыслит себя без тела; если оно умерло, то ее существование оказывается лишенным всякого смысла. Сосредоточенность и острота восприятия лирического субъекта подчёркивается напряжённым «Я», которое сохраняется на протяжении всего стихотворения («Я зрел во сне, что будто умер я», «я мчался без дорог», «вокруг меня», «мешал мне мыслить», «встретился мне» и др.). Первое, что видит душа лирического героя, отделившись от тела, - это безграничное, бесцветное пустое пространство:

Не серое, не голубое небо
(И мнилось, не небо было то,
А тусклое, бездушное пространство)
Виднелось; и ничто вокруг меня
Различных теней кинуть не могло... (I, 83)

Полное, безграничное одиночество, нет ничего, ни других душ, ни каких-либо земных предметов. Герой остаётся в тотальном одиночестве и принимает

¹ Здесь и далее цит. по: Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961 (с указанием тома и страницы в тексте). Курсивом в отрывке из «Ночи. I» выделены фрагменты, которые расходятся со «Смертью» - «Ласкаемый цветущими мечтами...», а в скобках представлен их вариант из второго стихотворения. – Е.А.

это как данность. Ещё одна отличительная особенность романтического героя – отчуждённость от мира и осознание своего одиночества – приобретает вселенский масштаб. Единственное, на чём сосредоточен субъект, – это страх, «Страх / Припомнить жизни гнусные деянья, / Иль о добре свершенном возгордиться...». Душа – на земле носитель всех человеческих страданий, мук, воспоминаний, воспаряя, не оставляет земные тревоги, а продолжает нести их в себе, что также подчёркивает ещё неразрывную связь её с телом, душа не способна существовать отдельно. Именно сосредоточенность на самом себе, на собственных земных переживаниях мешает мыслить лирическому субъекту, мешает сосредоточить всё своё внимание на обдумывании вечных вопросов бытия. Появление «светозарного ангела», который воспринимается как посланник «небес», казалось бы, говорит о том, что есть надежда на жизнь после смерти, но она рушится для лирического героя, когда его отправляют в ад в наказание за грехи, и адом будет являться его возвращение на землю:

Спустишь на землю – где твой труп
Зарыт; ступай и там живи, и жди,
Пока придет спаситель – и молись...
Молись-страдай... и выстрадай прощенье... (I, 84)

И здесь открываются истинные причины страха, который чувствует лирический субъект: он боялся не умереть, отнюдь нет, им владела боязнь утраты своего «Я», полного исчезновения. Отсюда страх – увидеть разложение собственного тела, увидеть как всё превращается в прах, как всё исчезает, осознать несовершенство и бессмысленность своей жизни и последующее забвение. Тело – олицетворение земной деятельности, земного «Я», то, что осуществляло смысл жизни, делило страдания и муки с душой. Уничтожить тело, значит уничтожить и душу героя. Поэтому появляются и его размышления о том, что если время обернётся в вечность, то он останется в своём аду навсегда, никто не придёт и не спасёт его.

– И я хотел изречь хулы на небо –
Хотел сказать: ...
Но голос замер мой – и я проснулся. (I, 85)

Использование умолчания – психологической паузы – в конце строки говорит о силе переживания героем бессмысленности своего существования, вследствие осознания того, что жизни после смерти не существует, что и является причиной его пробуждения.

Полное одиночество героя в мире, сосредоточенность на внутренних переживаниях, его извечный конфликт с действительностью, который здесь переходит на вселенский уровень, близость «к бунту против мирового порядка и земного существования, исполненного скорби, зла и тления, превращающего человека в прах: “И я хотел изречь хулы на небо”»¹, позволяет сделать вывод, о том, что в этом стихотворении поэт использует романтические принципы отображения.

Проблема обозначенного нами философского противопоставления так и остаётся нерешённой, герой не находит выхода, что вынуждает его «вернуться» к осмыслению этого вопроса в другом стихотворении, написанном несколько позже – «Смерть» - «Ласкаемый цветущими мечтами...».

Если сравнивать стихотворение «Ночь. I» и «Смерть», то особых различий мы не увидим. Изменение, на наш взгляд, обнаруживается в самом отношении поэта к проблеме смерти. Стихотворение «Смерть» вновь начинается с ситуации сна: лирическому герою снится, что он умер. Но одна маленькая деталь меняет восприятие всего стихотворения в целом. Прежде чем увидеть свою смерть, герой видит своё пробуждение. Такая двойная иллюзия полностью изменяет отношение героя к изображаемому в сравнении со стихотворением «Ночь. I». Теперь лирический субъект сосредотачивает внимание на своих ощущениях и чувствах («смерть дыханьем хладным / Уж начинала кровь мою студить»; «Не часто сердце билось, но крепко, / С болезненным каким-то содроганьем» и др.). Если в первом стихотворении «Душа, не слыша на себе оков / Телесных, рассмотреть могла б яснее / Весь мир – но было ей не до того; / Боязненное чувство занимало / Ее...»), то теперь, когда душа и тело «осознают», что им предстоит разделиться, «И тело,

¹ Потапова Е. А. «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III» // Лермонтовская энциклопедия. С. 345.

видя свой конец, старалось / Вновь удержать души нетерпеливой / Порывы, но товарищу былому / С досадою душа внимала, и укоры / Их расставанье сделали печальным». В «Смерти» поэт очень подробно, концентрируясь на ощущениях и чувствах, как психологического, так и физиологического порядка, описывает покидание душой тела. Автор изображает ощущения человека, который думает, что умер. После такого явного разделения, душа, в первом стихотворении нёшая в себе все земные переживания, становится свободной. Теперь лирический герой сосредотачивается не на земных чувствах, которые владели им и после смерти, а на том, что он эти чувства не испытывает:

Но не видал вокруг себя предметов
Земных и более не помнил я
Ни боли, ни тяжелых беспокойств
О будущей судьбе моей и смерти:
Всё было мне так ясно и понятно
И ни о чём себя не вопрошал я... (I, 302)

Страх, который управлял мыслями лирического субъекта, исчез. Также не появляется и «светозарный ангел», который в стихотворении «Ночь. I», низверг героя обратно на землю, что уже говорит о неверии и в жизнь после смерти, а значит и в надежду на спасение. Здесь границы пространства расширяются, приобретая космические масштабы:

Лишь тусклые планеты, пробегая,
Едва кидали искру на пути. (I, 303)

Тем не менее, герой всё-таки должен вернуться на землю, но не для исполнения наказания. Он возвращается туда только потому, что некуда больше идти. Далее, в стихотворении почти полностью, лишь с небольшими изменениями, которые мы указали в отрывке, представленном выше, повторяется фрагмент из стихотворения «Ночь. I». Если раньше, натуралистические подробности объяснялись страхом, который испытывал герой, видя, как разлагается его тело, то теперь этого страха нет, есть лишь всепоглощающее отчаяние от осознания бесцельности дальнейшего существования и полного умирания надежды на воскрешение:

Одной исполнен мрачною надеждой,

Я припадал на бранные останки,
Стараясь их дыханием согреть,
Иль оживить моей бессмертной жизнью;
О, сколько б я тогда отдал земных
Блаженств, чтоб хоть одну, одну минуту
Почувствовать в них теплоту. Напрасно... (I, 304)

Особенность раннего творчества Лермонтова, указанная выше, о которой пишет С. И. Ермоленко, позволяет нам рассматривать лирических героев в стихотворениях «Ночь. I» и «Смерть» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» как одного лирического субъекта, что помогает проследить и его эволюцию. Если с этой позиции рассматривать указанную пару, то можно отметить следующие изменения. Во-первых, сразу нужно оговорить, что восприятие ситуации, а именно, смерти лирического героя, даётся совершенно по-разному. В стихотворении «Ночь. I» субъект понимает, что он спит, поэтому всё его внимание сосредоточено на земных проблемах, его больше волнует, куда он попадёт, в ад или рай, после смерти. В «Смерти» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» герой лишён этого знания, поэтому всё его существо сосредоточивается на самом процессе «отхождения» в иной мир, а всё земное остаётся на земле. Во-вторых, изменяются и «отношения» души и тела, в первом стихотворении чёткой грани нет, порой, особенно в начале стихотворения, трудно определить в какой момент описывается состояние души, а в какой тела, здесь душа и тело неразрывны; во втором же стихотворении процесс отделения души от тела детально изображен автором, душа способна существовать отдельно. В-третьих, надежда на воскресение, ещё теплящаяся в «Ночь. I» в виде «светозарного ангела», в «Смерти» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» полностью исчезает, она даже не появляется, её априори не существует, поэтому нет и страха, который так сковывал душу в первом стихотворении, так как бояться нечего. В-четвёртых, сам же повторяющийся отрывок, содержащий такие натуралистические подробности, выполняет разные функции – в первом стихотворении он служит для визуализации страхов героя, он как бы противопоставляется «светозарному ангелу», т.е. показывает, что существует ад и существует рай, подтверждает

дуалистическую концепцию бытия. Во втором стихотворении этот отрывок описывает единственно возможный конец для лирического субъекта, не предполагая ничего другого, поэтому, как уже было сказано, такое завершение земного пути не вызывает страха или ужаса, лишь непроходящее отчаяние. Очевидно, что отношение лирического субъекта к смерти и к жизни после смерти меняется, приобретая безысходный характер.

Романтическая природа рассмотренной пары стихотворений. Лермонтова не вызывает сомнений. Можно лишь говорить о движении мысли лирического субъекта, напряженно размышляющего над проблемой жизни и смерти. Это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что в данном случае самоповторения свидетельствуют лишь об этой напряженности, «навязчивости» мысли лирического героя.

Еще один пример, подтверждающий сформулированный выше вывод. Рассмотрим другую пару стихотворений – «Мой демон» (1829) и «Мой демон» (1830-1831).

Первые четыре строки этих стихотворений почти полностью совпадают:

Собрание зол его стихия.

Носясь меж *дымных* облаков,

Он любит бури роковые

И пену рек, и шум дубров. (I, 57)

Собрание зол его стихия;

Носясь меж *темных* облаков,

Он любит бури роковые

И пену рек и шум дубров... (I, 330)

В первом стихотворении «Мой демон» поэт впервые обращается к образу демона. Само заглавие говорит о субъективном и глубоко личном видении и восприятии лирическим субъектом Лермонтова, не персонифицированным в стихотворении, образа демона («Мой демон»), в восприятии которого как бы дается этот образ. Нестрофическая композиция стихотворения рисует его цельный образ. В данном стихотворении основной романтический конфликт заложен уже в самом образе демона. Демон, по библейской традиции, – ангел, который восстал против бога, против существующего миропорядка и был низвергнут в ад, стал духом зла. И вновь, как и в рассмотренной выше паре стихотворений, это противостояние

выносится на «надземной» уровень. Первое изображение демона даётся через описание природы, которое задаёт эмоциональный тон:

Носясь меж *дымных облаков*,
Он любит *бури роковые*,
И *пену рек*, и *шум дубров*.
Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижимый трон;
На нём, средь *ветров онемевших*,
Сидит уныл и мрачен он. (I, 57)

Бушующая стихия, рокот волн – олицетворение мятежного начала демона, его страсти к разрушению. Динамика в подчеркнуто романтическом изображении природы созвучна внутреннему состоянию демона, но состоянию, скрытому от «посторонних» глаз: он «мрачен и уныл». Но в то же время величие и власть демона, символом которых являет «недвижный трон», соседствуют с его «мрачностью» и «унынием», он безгранично одинок, его окружают лишь «ветры онемевшие». Жёлтые, облетевшие листья, среди которых находится трон демона, создают атмосферу увядания и смерти, которая олицетворяет злое начало.

Сущность образа демона раскрывается в строках, подчеркнутых с помощью анафоры : «*Он презрел чистую любовь, / Он все моления отвергает, / Он равнодушно видит кровь...*»). Однако далее обнаруживается двойственность натуры демона:

И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей... (I, 57)

Демону не чужды «высокие ощущения», но он намеренно «давит» их, так как не верит в искренние, светлые чувства. Даже «муза кротких вдохновений», по традиции вразумляющая и просветляющая, отступает при виде его «неземных очей».

Образом «моего» демона лермонтовский лирический субъект выражает свое трагическое, раздвоенное мироощущение. Конфликт человека с миром получает глубокое философское осмысление, переходя на уровень борьбы добра и зла, бога и дьявола.

В стихотворении «Мой демон», написанном в период с 1830 по 1831 гг., поэт продолжает тематику, обозначенную в первом стихотворении, но значительно усложняет и углубляет её. Образ демона конкретизируется, приобретает земные, человеческие черты:

Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи,
Безвестные слезам и сну. (I, 330)

Подробная детализация во втором стихотворении призвана полнее раскрыть образа демона, которого одолевают страсти, метания («*К ничтожным хладным толкам света / Привык прислушиваться он, / Ему смешны слова привета / И всякий верящий смешон*»; «*Глощает жадно дым сраженья / И пар от крови пролитой*» – для сравнения: Он *равнодушно* видит кровь («Мой демон», 1829); «*Родится ли страдалец новый, / Он беспокоит дух отца...*»). Демон страдает и мечется не только сам, но и мучает душу лирического субъекта, озаряя его разум «лучом чудесного огня», «показывает» и «отнимает» «образ совершенства», отнимая надежду на счастье.

Если в первом стихотворении демон изображался как бы со стороны, еще неясно (для самого лирического субъекта), скрытым в «дымных облаках» («*Носясь меж дымных облаков...*»), то теперь подчеркнута его связь с лирическим субъектом: «*И гордый демон не отстанет, / Пока живу я, от меня...*». Демон полностью овладевая мыслями лирического субъекта, это, по сути, его второе «я».

Если сравнивать отрывок, который повторяется в первом и во втором стихотворении, то особое внимание обращают на себя знаки препинания. В первом стихотворении, точка в конце первой строфы, разделение запятой однородных членов несколько замедляют движение стиха: будто демон изображен именно в тот момент, когда он «звук высоких ощущений» уже подавил «голосом страстей». Во втором же стихотворении в конце первой строчки стоит точкой с запятой, а однородные члены («Он любит бури роковые / И пену рек и шум дубов...») ничем не разделены, что подчёркивает

страстность, буйность натуры, одолеваемой противоречивыми чувствами. В данном случае, этот повторяющийся отрывок помогает прочувствовать внутреннее состояние героя.

Стоит в этой связи вспомнить сказанное С. Н. Дурылиным в ранней работе: самоповторения Лермонтова - лишь черновые наброски к его поздним произведениям¹. Лермонтов словно делает наброски разных черт образа демона, который получит свое дальнейшее воплощение – в творчестве поэта. Справедливо суждение Б. Т. Удодова: образ демона, зародившийся ещё в детском сознании поэта, преследовал его всю жизнь, отсюда и частое появление этого образа или намёка на него во всей лирике поэта². Стоит принять во внимание и то, что эти стихотворения пишутся одновременно с работой Лермонтова над поэмой «Демон». Как мы уже указывали, в стихотворении «Мой демон» (1829) впервые появляется образ демона. Логично предположить, что, прежде чем приступить к разработке образа демона в таком относительно новом для поэта, сложном жанре как поэма, М. Ю. Лермонтов попробовал сделать набросок этого образа в небольших по объему стихотворениях, что, на наш взгляд, прекрасно иллюстрирует рассмотренный выше «поэтический дубль». Однако дальнейшие размышления над темой демона в лермонтовском творчестве уже выходят за рамки нашего исследования, посвящённого лирике поэта.

Обобщая результаты, полученные в ходе рассмотрения указанных пар стихотворений, вспомним еще раз выводы Б. М. Эйхенбаума, который, говоря о самоповторениях Лермонтова в работе 1924 года называет их «чисто-стилистическими клише»³, которые есть выражение сосредоточенности поэта на определённом круге идей, тем, эмоции, образов. Стоит также ещё раз отметить, что исследователь делает такое заключение в главе, посвящённой юношеским стихотворениям Лермонтова. Следовательно, заметить какую-либо динамику в творчестве Лермонтова на основании стихотворений, относящихся

¹ См.: Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М. : Кооперат. из-во «Мир», 1934. С. 76-78.

² См.: Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов : Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 289.

³ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко – литературной оценки. С. 74

только к одному периоду (то есть близких друг другу по времени их создания) невозможно. Поэтому самоповторения и выступают как «стилистические клише», которые использует Лермонтов в разных стихотворениях. Выбранные же нами «поэтические дубли» как раз и относятся к юношеской лирике поэта, что позволяет нам согласиться с рассуждениями Б. М. Эйхенбаума.

2.2. Самоповторения в контексте творческой эволюции поэта

Многие литературоведы, описывая динамику творческого метода М. Ю. Лермонтова, используют в качестве примера пары стихотворений, поэтические дубли которых и иллюстрировали эту динамику. Так, например, самая «частая» пара - стихотворения «Поле Бородина» (1830) и «Бородино» (1837)¹, сравнение которых позволяет наглядно убедиться в том, как вызревают в творчестве поэта реалистические тенденции, что обнаруживается в изменении образа «рассказчика», манеры повествования, появлении ролевого героя и др.². Отметим сразу, что стихотворения, составляющие «поэтический дубль», были созданы в разные периоды творчества Лермонтова, что важно учесть при последующем анализе.

Рассмотрим эти два стихотворения. Мы видим, что строки из «Поля Бородина», включенные в «Бородино», не подвергнуты какой-либо существенной переработке:

«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали».
И мы погибнуть обещали,

«Ребята! не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали!»
— *И умереть мы обещали,*
И клятву верности сдержали
Мы в бородинский бой.

¹ См., напр.: Дурылин С. Н. На путях к реализму; Эйхенбаум Б. Т. М. Ю. Лермонтов : Художественная индивидуальность Лермонтова; Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества ; Ел. проблеме «самоповторений» М. Ю. Лермонтова и др.

² См. об этом более подробно: Ермоленко С. И. Указ. соч.

В дыму огонь блеснул,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Вот затрещали барабаны —

дов
А.
: к

И клятву верности сдержали
Мы в бородинский бой.

В дыму огонь блестел,
На пушки конница летала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

И барабаны застучали,
Противник отступил: (I, 297-299)

Впервые на эту пару стихотворений обратил внимание С. Н. Дурылин в работе «На путях к реализму» (1941), в которой, как было уже сказано ранее, исследователь отмечает и наличие самоповторений, и вызревание реалистических тенденций, но не связывает это между собой, вероятно потому, что считает, если опираться на более раннюю его работу «Как работал Лермонтов» (1934), «Поле Бородина» черновым наброском к «Бородино» и вынимает его из «мусорной корзины» только для того, чтобы показать на этом сопоставлении, как эволюционирует Лермонтов.

Схожей позиции придерживается и Б. М. Эйхенбаум (1941). Сопоставляя два стихотворения, он также делает вывод об эволюции творческого метода поэта, и, вместе с тем, обращает внимание на то, что заметить эволюцию помогают фрагменты, которые переходят из одного стихотворения в другое.

Наиболее полный, на наш взгляд, анализ предлагает С. И. Ермоленко в статье «“Поле Бородина” – “Бородино”: к проблеме “самоповторений” М. Ю. Лермонтова» (2012). Учитывая заключения, к которым пришли предыдущие исследователи, значительно дополняя и расширяя их, литературовед делает важный, с нашей точки зрения, вывод об изменении субъектной организации в последнем стихотворении, связанном с появлением ролевого героя.

С самого начала герой стихотворения (и первого, и второго) задумывался как воин – участник событий. Но в стихотворении «Поле Бородина» образ «рассказчика» неясен, не известно, кем является герой и в какой момент он рассказывает свою историю. Создаётся впечатление, что он просто любуется собой на фоне исторического события. Отсюда и появляется

подчеркнуто романтическое его описание. В «Бородино» же, как отмечает С. И. Ермоленко, «принципиально другой тип лирического повествования, обусловленный иной субъектной формой выражения авторского сознания»¹. Здесь образ уже конкретизируется, становится возможным определить и возраст персонажа и его «социальный статус». В связи с этим усложняется и сама композиция стихотворения: в «Поле Бородина» «монолог персонажа безадресен: обращен ко всем вообще и ни к кому в частности»², в то время как в «Бородино» рассказ участника бородинского боя обращен к молодым солдатам. Это именно они вызывают воспоминания героя-рассказчика.

Обратим внимание на то, как рисуется рассвет перед сражением в первом стихотворении:

Пробили зорю барабаны,
Восток туманный побелел (I, 297)

Внимание сосредоточивается, если можно так сказать, на красоте природы, причем в романтическом ее ореоле («Восток *туманный*»). Вот-вот грянет битва, а герой любит рассветом.

В «Бородино» же иное описание начала дня решающей битвы:

И только время засветилось,
Всё шумно вдруг зашевелилось (I, 409)

Время рассвета («время засветилось») фиксируется скупой и точной: оно означает только одно - скоро начнется сражение, и русское войско к нему готово («Всё шумно вдруг зашевелилось»).

Можно увидеть, как меняется образ рассказчика. Возвышенная лексика, свойственная первому стихотворению, сменяется простым народным говором (погибнуть – умереть; застучали – затрещали; противник – басурманы). Герой «Бородина» думает совсем не о том, «как он выглядит на фоне исторического события» (как персонаж раннего стихотворения). Герой «Бородина» - представитель народной массы, носитель коллективного сознания. Об этом же

¹ Ермоленко С. И. «Поле Бородина» - «Бородино» : к проблеме «самоповторений» М. Ю. Лермонтова. С. 20

² Там же. С. 21.

свидетельствует и фольклорный образ «богатырей» - героев войны 12-го года, который появляется в «Бородино».

Также имеют значение и знаки препинания, которые тоже меняются автором. Если в первом стихотворении призыв отстоять Москву звучит с холодным пафосом, то во втором стихотворении появляются восклицательные предложения, соответствующие состоянию героя-рассказчика, сообщающие его речи взволнованность и патетику, свидетельствующие о любви к родине.

Сопоставляя два стихотворения, можно отчётливо увидеть, как меняется самый характер изображения: романтически книжная строка из «Поле Бородина» («На пушки конница летала») сменяется строкой с точной звуковой «окраской» («Звучал булат, *картечь визжала*»), передающей накал боя. Если в первом стихотворении порой создаётся впечатление, что герой просто описывает картину, которая возникает в его воображении, то теперь верится, что он – участник событий. А это, в свою очередь, сообщает семантическую наполненность некоторым неизменённым строкам в позднем стихотворении, так, например:

Гора кровавых тел (I, 298, 410)

Если в «Поле Бородина» эта строка воспринимается как романтически гиперболизированное описание войны, то в «Бородино» этой строкой выражается трагичность войны, показанной, говоря словами Л. Н. Толстого, «в настоящем ее выражении».

Меняется и восприятие войны самим «рассказчиком. Герой «Поля Бородина» выражает свои чувства, прибегая к романтически-патетической лексике, рассказывая о смерти «товарища» («Мой пал товарищ, кровь лилася, / *Душа от мщенья тряслась...*»). «Рассказчик» же «Бородина» испытывает естественные, человеческие чувства, вспоминая «нашего» «полковника» («отец солдатам»), павшего смертью храбрых на поле сражения («Да, жаль его: сражён булатом, / Он спит в земле сырой»).

С. И. Ермоленко, с нашей точки зрения, делает важное наблюдение, рассматривая субъектную организацию каждого из стихотворений. В «Поле

Бородина» «напряжённое “я” героя-рассказчика... явно доминирует над “мы” — “сынами полночи”, а его романтическое мировосприятие... то и дело заслоняет картину сражения»¹. «Герой-рассказчик “Поля Бородина” ещё не наделён своим особым взглядом на мир, своим неповторимым душевным строем, который запечатлелся бы в поэтическом тексте»². Для юного поэта ещё сложно создание такого образа. В «Бородино» же герой «наделён своим собственным сознанием, с позиции которого он оценивает важнейшее историческое событие в жизни России», и в тоже время он «ощущает своё единство со всей народной массой»³.

Таким образом, сопоставляя стихотворения (образующие «поэтический дубль»), созданные в разные периоды творчества, мы видим, как меняются творческие принципы Лермонтова, ясно свидетельствующие о вызревании в его лирике реалистических тенденций. Это позволяет увидеть динамику художественного метода поэта и направление его творческой эволюции.

Рассмотрим еще одну пару стихотворений: «Он был рождён для счастья, для надежд» (1832) и «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839). Лермонтов переносит во второе стихотворение довольно значительный фрагмент из первого

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! — но безумный
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и бог не спас! (I, 391)

Он был рождён для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья... Но, безумный -
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной,
И свет не пощадил — и бог не спас! (I, 461)

В раннем стихотворении «Он был рождён для счастья, для надежд» перекликаются два основных мотива в лирике Лермонтова: мотив тотального одиночества, которое возникает из-за того, что герой не находит в мире никого, кто мог бы понять его, и мотив преждевременной старости (увядания) души («старик без седин»), который раскрывается в стихотворении с помощью развернутого сравнения:

¹ Ермоленко С. И. «Поле Бородина» - «Бородино»: к проблеме «самоповторений» М. Ю. Лермонтова. С. 20.

² Там же.

³ Там же.

Так сочный плод до времени созрелый
Между цветов висит осиротелый,
Ни вкуса он не радуется, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час! (I, 391)

«Именно те лучшие, наиболее возвышенные чувства лирического героя, которым он обязан своим “безумством”, - отмечает О. В. Миллер, - они-то и делают его впоследствии “лишним человеком”, одиноким, чуждым “толпе”»¹. Исследователь обращает внимание на «знаменательную реминисценцию» из «Евгения Онегина» (гл. VIII, строфа XI), имея в виду строку: «Он равных не находит; за толпою / Идет, хоть с ней не делится душою». Ср. с «наиболее обобщенной и сочувственной характеристикой», которую дает Пушкин своему герою «в его взаимоотношениях с обществом»: «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана... / И вслед за чинною толпою / Идти, не разделяя с ней / Ни общих мнений, ни страстей». Размышляя над этой реминисценцией, О. В. Миллер приходит к выводу, что в стихотворении «Он был рождён для счастья, для надежд» уже намечается отход от субъективно-романтического изображения лирического героя. Стихотворение написано в 1832 году, период раннего творчества поэта подходит к концу, этим и обусловлена, как нам кажется, возможность «отхода» от прежних романтических принципов, о котором говорит исследователь.

Стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го» - отклик на смерть поэта-декабриста. Как отмечает С. И. Ермоленко в работе «Два отклика на смерть А. И. Одоевского – два жанровых решения («Памяти А. И. О<доевско>го» М. Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н. П. Огарёва)», «в отличие от «Смерти Поэта», где отсутствие временной дистанции, мгновенность, сиюминутность лирического отклика на трагедию (гибель Пушкина), порождает необычайно острое переживание (к тому же антитетичное по своей природе – сложное переплетение чувств скорби и ненависти), в “Памяти А. И. О<доевско>го” то же отсутствие отстраненности от события (напомним, стихотворение было написано, очевидно, сразу по получении известия о смерти Одоевского), тем не

¹Миллер О. В. Он был рождён для счастья для надежд // Лермонтовская энциклопедия. С. 354

менее, порождает иное по своему характеру лирическое чувство»¹. Отсюда медлительность, медитативность повествования, которая задаётся с самого начала:

Я знал его: мы странствовали с ним
В горах Востока, и тоску изгнания
Делили дружно; но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалось законной чередой,
А он не дождался минуты сладкой... (I, 461)

Несмотря на это, как отмечает исследователь, уже в конце первой строфы начинают звучать взволнованные ноты:

В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений.
Обманутых надежд и горьких сожалений! (I, 461)

Пика своего взволнованная интонация достигает в строчке:
И *свет* не пощадил — и бог не спас! (I, 461)

Рисуя портрет своего друга, поэт приближает к нам его образ, вызывая его из глубин своей памяти, стремясь «вызвать эмоциональный отклик читателя, потрясти его гибелью духовно высокой личности»². Становится очевидной духовная связь между лирическим субъектом и образом героя, Отсюда и переход от местоимения «он» к местоимению «ты». «Лирический субъект начинает говорить не “о” своем герое, а “с” героем, прямо обращаясь к нему как живому: “Мир сердцу *твоему*, мой милый *Саша!*”»³. С одной стороны, образ конкретизируется, по-домашнему утешаясь, а с другой стороны, поэт стремится к обобщению. Повторяющийся отрывок из раннего стихотворения, по замечанию С. И. Ермоленко, косвенно как раз и может свидетельствовать об этом стремлении. Лермонтов, как и в случае со «Смертью поэта» «романтизирует образ героя, наделяя его “незрелыми, темными вдохновениями”, “обманутыми надеждами и горькими сожалениями”, а главное — загадочностью (“Таинственная дума / Еще блуждала на челе

¹ Ермоленко С. И. Два отклика на смерть А. И. Одоевского – два жанровых решения («Памяти А. И. О<доевско>го» М. Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н. П. Огарёва) // Уральский филологический вестник. 2015. №3 (7). Сер. Русская классика: динамика художественных систем. С. 56.

² Там же. С. 59.

³ Там же.

твоим...”), недосказанностью (“Твоих последних слов / Глубокое и горькое значение / Потеряно...”)¹. Лермонтов подчеркивает в образе «А. И. О<доевско>го» «родовые» черты, возводя его в ранг духовно высокой личности. Для того и понадобились романтические средства изображения, не отменяющие, впрочем, общей реалистической направленности, свойственной «позднему» лирическому творчеству Лермонтова в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучая проблему «самоповторений» в лирическом творчестве М. Ю. Лермонтова, мы увидели, что большинство исследователей обычно не придавали им особого значения, называя их «чисто-стилистическими клише» (Б. М. Эйхенбаум) или черновыми набросками поэта (Ф. М. Фишер, С. Н.

¹ Ермоленко С. И. Два отклика на смерть А. И. Одоевского – два жанровых решения («Памяти А. И. О<доевско>го» М. Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н. П. Огарёва). С. 60.

Дурылин). С нашей точки зрения, «поэтические дубли» не просто «клише» (хотя мы и не отрицаем возможности использования этого обозначения), а характерная особенность поэтики Лермонтова.

В ходе рассмотрения феномена «самоповторений» в лирике Лермонтова, мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, если стихотворения, в которых содержатся общие строки, строфы, были созданы в один и тот же период творчества Лермонтова или даже почти в одно и то же время («Смерть» - «Ласкаемый цветущими мечтами...» (1830-1831) - «Ночь. I» (1830); «Мой демон» (1829) - «Мой демон» (1830-1831)), то они, как правило, свидетельствуют лишь о напряженности работы мысли поэта, о глубине, «навязчивости» переживания какой-то идеи, темы, мотива или образа. Такой «навязчивой» для юноши Лермонтова становится, например, тема смерти (первый «поэтический дубль»), преследующим его образом – образ демона (второй «поэтический дубль»). Повторения этих идей, мотивов и образов свидетельствует о стремлении поэта как можно яснее и полнее выразить их, но уже в другом стихотворении, вводя их (идеи, мотивы и образы), следовательно, в новый контекст.

Во-вторых, если стихотворения, в которых обнаруживаются общие части (строки, строфы), созданы в разные периоды творчества («Поле Бородина» (1830) - «Бородино» (1837); «Он был рождён для счастья, для надежд» (1832) - «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839), то это позволяет увидеть характер и направление творческой эволюции Лермонтова, динамику его творческого метода, свидетельствующую о торжестве реалистических тенденций в лирике поэта.

В целом, феномен «самоповторений», свойственный лирике Лермонтова, есть проявление специфики творческого процесса, обусловленной, в свою очередь, особенностями творческой индивидуальности поэта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненков П. В. Замечательное десятилетие 1838-48 [Электронный ресурс]
// URL: http://dugward.ru/library/zolot/annenkov_1838-1848.html (дата обращения: 27.06.2014).
2. Архипова А. В. О русском предромантизме // Русская литература. – 1978. – №1. – С. 14-26.

3. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0130.shtml (дата обращения: 20.06.2015).
4. Бем А. Л. «Самоповторения» в творчестве Лермонтова // Историко – литературный сборник. [Электронный ресурс] // URL: http://lermontov.rhga.ru/osmi/detail.php?ELEMENT_ID=2771&ART_NAME (дата обращения: 17.11.2014).
5. Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. - М. : Рус. тв-во печ. и издат. дела, 1896. - 272 с.
6. Галахов А. Д. Лермонтов [Электронный ресурс] // URL: http://lermontov.rhga.ru/tvor/detail.php?ELEMENT_ID=1136&ART_NAME (дата обращения: 03.03.2015).
7. Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. - М. : ГИХЛ, 1940. - 224 с.
8. Гинзбург Л. Я. О лирике. 2 изд., доп. - Л. : Сов. писатель, 1974. - 320 с.
9. Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. - М. ; Л. : Наука, 1964. - 300 с.
10. Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». - Л. : Наука, 1974. - 347 с.
11. Дружинин А. В. Стихотворения Полежаева [Электронный ресурс] // URL: [http:// http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_1857_polezhaev_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_1857_polezhaev_oldorfo.shtml) (дата обращения: 27.06.2014).
12. Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. - М. : Кооперат. из-во «Мир», 1934. - 127 с.
13. Дурылин С. Н. На путях к реализму // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. - М. : Гослитиздат, 1941. – С. 163-250.

14. Дюшен Э. Поэзия М. Ю. Лермонтова в её отношении к русской и западно-европейским литературам / пер. с фр. Б. В. Зевалина. - Казань : Издание кн. магазина М. А. Голубева, 1914. - 154 с.
15. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова : жанровые процессы. - Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. - 420 с.
16. Ермоленко С. И. «Поле Бородина» «Бородино» : к проблеме «самоповторений» М. Ю. Лермонтова // Филологический класс . – 2012. – №1. – С. 18-21.
17. Ермоленко С. И. Два отклика на смерть А. И. Одоевского – два жанровых решения («Памяти А. И. О<доевско>го» М. Ю. Лермонтова, «Кавказские воды» Н. П. Огарёва) // Уральский филологический вестник. – 2015. – №3(7). Сер. Русская классика : динамика художественных систем. – С. 51-63.
18. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. - М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 1. - 754 с.
19. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. - М. : Сов. энциклопедия, 1981. - 784 с.
20. Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений. - Л. : Сов. писатель, 1989. – С. 5-60.
21. Мануйлов В. А. Лермонтов // История русской литературы : в 10 т. - М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 7. – С. 261-378.
22. Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // Русская литература. – 1967. – №4. – С. 46-67.
23. Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // Маркович В. М. Мифы и биографии : Из истории критики и литературоведения в России. - СПб. : Филологический ф-т СПбГУ, 2007. – С.70-112.
24. Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. - СПб. : РХГА, 2013. – С.7-54.
25. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. - М. : Худож. лит., 1989. - 672 с.

26. Нейман Б. В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. - М. : ОГИЗ ; ГИХЛ, 1941. – С. 422-465.
27. Плаксин В. Т. Сочинения Лермонтова // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. СПб. : РХГИ, 2002. – С. 162-181.
28. Розен Е. Ф. Стихотворения М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов : pro et contra. - СПб. : РХГИ, 2002. – С.149 – 158.
29. Сакулин П. Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. - М. ; Пг. : Издание Т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 1-55.
30. Соколов А. Н. М. Ю. Лермонтов. - М. : Изд-во Моск. ун-та, 1957. - 92 с.
31. Удодов Б. Т. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса // М. Ю. Лермонтов : Исследования и материалы. - Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1964. – С. 3-109.
32. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. - Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. - 701 с.
33. Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : кн. для учителя. - М. : Просвещение, 1989. - 188 с.
34. Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. - М. ; Пг. : Издание Т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 196-236.
35. Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. - М. : Наука, 1975. - 192 с.
36. Шевырёв С. П. Стихотворения М. Лермонтова [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/s/shewyrew_s_p/text_0050.shtml (дата обращения: 27.06.2014).
37. Шувалов С. В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М. Ю. Лермонтову : юбилейный сборник. - М. ; Пг. : Издание Т-ва «В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. – С. 290-342.
38. Шувалов С. В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. - М. : ОГИЗ ; ГИХЛ, 1941. – С. 251-309.

39. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов : Опыт историко – литературной оценки. - Л : Гос. изд-во, 1924. - 168 с.
40. Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. - М. : Изд-во АН СССР, 1941. – Т. 43-44. М. Ю. Лермонтов. – С. 3-82.